

Punkty widzenia Andy'ego Warhola i Fiodora Dostojewskiego w odniesieniu do wybranych malarskich motywów religijnych

Trudno sobie wyobrazić postacie bardziej od siebie odległe niż Andy Warhol i Fiodor Dostojewski. Pochodzili oni z dwóch różnych archipelagów myśli twórczej. Pierwszy był grafikiem i animatorem kultury w szerokim słowa znaczeniu, a drugi pisarzem. To, co ich łączyło, to słowiańskie pochodzenie, swoisty stosunek do religii chrześcijańskiej i jej eschatologii oraz bezpośrednie zetknięcie się ze zjawiskiem śmierci. Doświadczenia życiowe oraz poglądy filozoficzne Warhola i Dostojewskiego znalazły odbicie w ich twórczości, w której symbolika religijna jest stale obecna. W przypadku Warhola obrazuje to stale ewoluujący punkt widzenia artysty w odniesieniu do dzieł malarskich o charakterze religijnym, w tym ikony i samego pojęcia ikoniczności. Twórczość Dostojewskiego, jak również jego poglądy religijne, wyrastają ze specyficznych uwarunkowań polityczno-kulturowych typowych dla dziewiętnastowiecznej Rosji oraz z binarnej opozycji religijność–ateizm, która stanowi jeden z centralnych wątków jego dzieł literackich.

Celem artykułu jest ukazanie punktów widzenia Andy'ego Warhola i Fiodora Dostojewskiego w odniesieniu do dwóch dzieł malarskich o charakterze religijnym. W przypadku Warhola będzie to jego trawestacja *Ostatniej Wieczery* Leonarda da Vinci. Mówiąc o Dostojewskim, posłużę się jego ekfrazą obrazu *Chrystus w grobie* autorstwa Hansa Holbeina Młodszeo. Porównując punkty widzenia obu twórców, odwołam się również do biblijnych tekstów kanonicznych, w tym przypadku Nowego Testamentu, odnosząc ich fragmenty do wspomnianych dzieł malarskich. Wątkiem tematycznym, na którym się skupię, będzie obraz Chrystusa przedstawianego w okresie triduum paschalnego: w przypadku omawianych dzieł w czasie Wieczery Pańskiej (Wielki Czwartek) oraz po zdjęciu z krzyża i złożeniu do grobu (Wielka So-

bota). Analizę poprzedzę prezentacją krótkich not biograficznych, skupiając się na wątkach religijnych w życiu obu twórców.

Powszechnie zwany papieżem pop-artu Andy Warhol, mimo artystycznych i towarzyskich ekscesów, do końca życia pozostał osobą głęboko religijną. Choć urodził się w Pittsburgu, przez całe życie pozostawał pod wpływem rodzimej kultury swoich rodziców – Andreja i Julii. Oboje byli rusińskimi Łemkami, emigrantami przybyłymi do Stanów Zjednoczonych ze wsi Miková położonej na terenie dzisiejszej Słowacji. Zarówno Andrej, jak i Julia byli gorliwymi wyznawcami religii greckokatolickiej, regularnie uczęszczającymi na msze w lokalnej cerkwi św. Jana Chryzostoma. Wątki sakralne ze szczególną intensywnością zaczęły się pojawiać w późnych pracach malarza, a jedną z ostatnich jego realizacji były serigrafie obrazujące wybrane motywy z *Ostatniej Wieczery* Leonarda da Vinci. Zainteresowanie Warhola tematyką religijną nasiliło się po roku 1968, kiedy to artysta przeżył zamach na własne życie. Powyższe informacje potwierdzają tylko złożoność psychiki artysty i pozostają w opozycji do powszechnie znanego, ikonicznego, choć szokującego nawet dzisiaj obrazu Warhola-celebryty. Lata osiemdziesiąte to dekada, w której twórczość Andy'ego Warhola uległa poważnej redefinicji. W swoich serigraficznych realizacjach artysta zaczął się odwoływać do tradycji europejskiego malarstwa religijnego. Skutkiem tego były trawestacje wybranych motywów religijnych z obrazów Piera della Francesca (*Madonna Del Duca da Montefeltro*), Rafaela (*Madonna Sykstyńska*) i Paola Uccellego (*Święty Jerzy i smok*). Do grupy należy również sitodrukowa interpretacja *Ostatniej Wieczery* Leonarda da Vinci.

Zainspirowani treścią Pisma Świętego malarze europejscy często odwoływali się w swoich realizacjach do motywu Paschy. Na podstawie opisów *Ostatniej Wieczery* w Ewangeliach można wyodrębnić trzy główne wątki tematyczne: dynamiczny – zapowiedź zdrady Judasza i reakcje apostołów na usłyszaną wiadomość; mistyczny – ustanowienie Eucharystii; oraz nostalgiczny – pożegnanie Jezusa z uczniami (Zuffi 2007: 254). Tematem obrazu Leonarda da Vinci oraz jego malarskiej interpretacji dokonanej przez Warhola jest wątek pierwszy. Trudno się doszukiwać w Ewangeliach szczegółowego opisu Wieczernika, czyli miejsca, gdzie odbyła się Ostatnia Wieczerza. Z tekstów Marka i Łukasza dowiadujemy się, że Jezus posłał dwóch ze swoich uczniów do miasta, by tam spotkali człowieka niosącego dzban wody i postępowali według jego instrukcji: „On wskaże wam na górze salę dużą, usłaną i gotową. Tam przygotujcie dla nas” (Mk 14, 15), „On wskaże wam salę dużą, usłaną; tam przygotujcie” (Łk 22, 12)¹. Sama przepowiednia zdrady Judasza została opisana dużo bardziej precyzyjnie. Za przykład może posłużyć Ewangelia św. Łukasza:

¹ Wszystkie cytaty biblijne za *Biblią Tysiąclecia* (2000).

[...] „Lecz oto ręka mojego zdrajcy jest obok Mnie na stole. Wprawdzie Syn Człowieczy odchodzi według tego, jak było postanowione, lecz biada temu człowiekowi, przez którego będzie wydany”. A oni zaczęli wypytywać jeden drugiego, kto by spośród nich mógł to uczynić (Łk 22, 21–23)².

Zgodnie z judaistyczną tradycją paschalną w europejskim malarstwie religijnym wewnątrz Wieczernika jest bogate, a nawet luksusowe. Elementy jego wyposażenia często odwołują się do kanonów estetycznych epoki, w jakiej powstało dzieło. Sam akt przepowiedni zdrady też podlegał różnym interpretacjom malarskim³. Na tym tle malowidło Leonarda da Vinci, znajdujące się w kościele Santa Maria delle Grazie, wyróżnia się harmonią formy. Apostołowie zostali umieszczeni w czterech trójosobowych grupach, a postać Jezusa stanowi oś perspektywy zbieżnej, którą podkreślają podziały architektoniczne wnętrza. Na twarzy Chrystusa maluje się gorycz połączona z melancholią. Apostołowie są wyraźnie poruszeni, co obrazuje mimika ich twarzy i wykonywane ruchy. Judasz, typowo dla zdrajcy, trzyma w jednej ręce sakiewkę, drugą zaś sięga po kawałek chleba. Symboliczny gest Judasza na obrazie jest nawiązaniem do Ewangelii Marka: „Zaprawdę, powiadam wam: jeden z was Mnie zdradzi, ten który je ze Mną” (Mk 14, 18), oraz pośrednio do Ewangelii Łukasza: „Lecz oto ręka mojego zdrajcy jest ze Mną na stole” (Łk 22, 21). Realizacja malarska motywu odbiega jednak od opisów w dwóch pozostałych Ewangeliach: według Mateusza Judasz to „[t]en, który ze Mną [z Chrystusem – M.K.] rękę zanurza w misie” (Mt 26: 23). Zupełnie nie zgadza się ona również z relacją Jana, który tak oto opisuje scenę konfrontacji Jezusa z Judaszem przy paschalnym stole: „Jezus odparł: to ten, dla którego umaczam kawałek [chleba], i podam mu. Umoczywszy więc kawałek [chleba – M.K.], wziął i podał Judaszowi, synowi Szymona Iskarioty” (J 13, 26).

Czas i okoliczności powstania trawestacji *Ostatniej Wieczery* Leonarda da Vinci dokonanej przez Warhola sugerują, że projekt można traktować jako pracę o szczególnym znaczeniu w dorobku artysty (Dillenberger 2001: 79). Serigrafie nawiązujące do renesansowego arcydzieła były rezultatem zamówienia złożonego przez właściciela galerii Alexandra Iolasa w roku 1984. Realizacje Warhola miały zdobić przestrzeń wystawienniczą Palazzo Stellan w Mediolanie, który jest usytuowany tuż obok kościoła Santa Maria delle

² Motyw jest szczegółowo opisany również w pozostałych Ewangeliach (Mt 26, 20–25; Mk 14, 18–21, J 13, 21–30).

³ Tintoretto umieścił go na przykład na obrazie z 1566 r., na tle biesiady, a rosyjski malarz pochodzenia francuskiego Mikołaj Gay, operując dramatycznym światłocieniem, przywołującym nastrój grozy panującej w carskiej Rosji, umieścił postać Chrystusa w pozycji horyzontalnej. Sięgnął w ten sposób do tradycji rzymskiej, według której posiłki spożywano na leżąc. Obraz odwołuje się do opisu Jana, w którym: „Jeden z uczniów Jego – ten, którego Jezus miłował – spoczął na Jego piersi” (J 13, 23). Na obrazie nie widzimy, co prawda, leżącej postaci św. Jana, ale horyzontalna pozycja Jezusa jest nawiązaniem do kanonicznego tekstu.

Grazie, gdzie znajduje się oryginał arcydzieła Leonarda da Vinci. Warhol, poświęcając pracy cały rok, znacznie przekroczył zakres zamówienia, tworząc około stu interpretacji *Ostatniej Wieczery*. Ujawnił tym samym niemal obsesyjne zainteresowanie tematem. Do swojej pracy użył jako punktu wyjścia taniej, czarno-białej fotografii dziewiętnastowiecznej grafiki odwołującej się do oryginału oraz schematycznego rysunku z pochodzącej z 1913 roku *Encyclopaedia of Painters and Painting*. Fotografia posłużyła mu jako model do sitodruków, rysunek zaś został wykorzystany do kalkowania konturów wybranych detali malowidła. Odwołując się do popkulturowej ikonosfery, Warhol pokrył swoje trawestacje dzieła Leonarda da Vinci znakami firmowymi popularnych produktów (a nawet ich cenami), zdekomponował oryginał (zarysowując na nim kontury wyselekcjonowanych detali, które następnie zmultiplikował) oraz naniósł na renesansowe arcydzieło abstrakcyjne kamuflaże. Te ostatnie stanowiły odniesienie do abstrakcyjnych realizacji artysty, które pojawiły się w jego twórczości pod koniec życia. W charakterystyczny dla siebie sposób Warhol osadził dzieło Leonarda w nowym kontekście, traktując je jako produkt, który może być powielany i masowo sprzedawany w postaci tandetnych kopii. Choć trudno uznać interpretacje *Ostatniej Wieczery* za *credo* artystyczne twórcy, należy stwierdzić, że stanowią one kwintesencję złożoności stylu Warhola poprzez bezpośrednie odwołanie do jego poglądów religijnych i ukazanie binarnych opozycji stale obecnych w jego twórczości.

* * *

Temat śmierci postrzeganej w kontekście religijnym jest jednym z głównych wątków w wydanej w 1868 roku powieści Fiodora Dostojewskiego *Idiota*. Poglądy pisarza, choć osadzone głęboko w tradycji rosyjskiego prawosławia, znamionuje również postawa ateistyczna. Przykładem tego są jego wczesne związki z Kołem Pietraszewskiego, silnie skłaniającym się ku kręgom socjalistycznym. W wyniku tych koligacji pisarz został aresztowany w 1849 roku i skazany najpierw na śmierć przez rozstrzelanie, a później, w wyniku ułaskawienia, na dziesięć lat zesłania. Zacerpnięta z dzieła Dostojewskiego ekfrazja obrazu Hansa Holbeina Młodszego *Chrystus w grobie* będzie przedmiotem dalszej części artykułu.

Motyw Chrystusa w grobie, choć skłaniający do refleksji nad eschatologicznym sensem życia i śmierci, rzadko pojawia się w ikonografii. Wynika to z dwóch przyczyn. Ograniczona widowiskowość wydarzenia mogła zniechęcać potencjalnych twórców do podjęcia plastycznych realizacji jego przedstawienia. Drugim powodem są ubogie w treść relacje czterech Ewangelistów. Ciało Chrystusa, wcześniej zdjęte z krzyża i oplakiwane przez Marię i inne

niewiasty, zostaje odebrane od Piłata przez Józefa z Arymatei, namaszczone i złożone na białym prześcieradle, później zaś umieszczone w grobie. Działania Józefa, członka Wysokiej Rady, który potajemnie czcił Chrystusa, są wspierane w Ewangelii św. Jana przez Nikodema (J 19, 39–40). Motyw samego grobu i złożonego w nim ciała Chrystusa jest potraktowany w Ewangeliach marginalnie. Oto co mówi na ten temat Mateusz: „Józef zabrał ciało, owinał je w czyste płótno i złożył w swoim nowym grobie, który kazał wykuć w skale. Przed wejściem do grobu zatoczył duży kamień i odszedł” (Mt 27, 59–60). Niewiele więcej przekazuje nam Marek: „[Józef] kupił płótno, zdjął Jezusa z krzyża, owinał w płótno i złożył w grobie, który wykuty był w skale. Przed wejściem do grobu zatoczył kamień” (Mk 15, 46). Również relacja Łukasza jest uboga w szczegóły: „On to [Józef] udał się do Piłata i poprosił o ciało Jezusa. Zdjął je z krzyża, owinał w płótno i złożył w grobie, wykutym w skale, w którym nikt jeszcze nie był pochowany” (Łk 23, 52–53). Najwięcej na interesujący nas temat dowiadujemy się od Jana: „A na miejscu, gdzie Go ukrzyżowano, był ogród, w ogrodzie zaś nowy grób, w którym jeszcze nie złożono nikogo. Tam to więc, ze względu na żydowski dzień przygotowania, złożono Jezusa, bo grób znajdował się w pobliżu” (J 19, 41–42). Obraz grobu, który można potraktować jako oddzielny motyw malarski, w Ewangeliach stanowi jedynie element wpleciony w temat zdjęcia z krzyża i przygotowania do pochówku. Potwierdzają to słowa św. Mateusza:

Pod wieczór przyszedł zamożny człowiek z Arymatei, imieniem Józef, który też był uczniem Jezusa. On udał się do Piłata i poprosił o ciało Jezusa. Wówczas Piłat kazał je wydać. Józef zabrał ciało, owinał je w czyste płótno i złożył w swoim nowym grobie, który kazał wykuć w skale. Przed wejściem do grobu zatoczył duży kamień i odszedł. Lecz Maria Magdalena i druga Maria pozostały tam, siedząc naprzeciw grobu (Mt 27, 57–61)⁴.

Namalowany w 1521 roku obraz Holbeina *Chrystus w grobie*, mający początkowo stanowić predellę nastawy ołtarza, znajduje się w muzeum w Bazylei⁵. Tam też zobaczył go Dostojewski. Malowidło przedstawia martwe ciało

⁴ Motyw został podobnie potraktowany w pozostałych Ewangeliach: Mk 15, 42–47; Łk 23, 50–56; J 19, 38–42.

⁵ W materiale ikonograficznym dotyczącym omawianego tematu, oprócz wspomnianego płótna Holbeina, na szczególną uwagę zasługują dwie realizacje: barokowa rzeźba Giuseppe Sanmartina *Chrystus nakryty całunem* z 1753 r. oraz obraz Annibale Carracciego *Martwy Chrystus* z 1582 r. W obu przypadkach spoczywające na kamieniu ciało Chrystusa jest przyobleczone w płótno. Obaj twórcy, oprócz ciała zdjętego z krzyża, prezentują narzędzia męki: gwoździe, obcęgi i koronę cierniową. Carracci, wyraźnie odwołując się do sto lat wcześniej stworzonej realizacji Andrei Mantegna, ukazuje ciało Zbawiciela w odważnym frontalnym skrócie perspektywicznym. Podobnie jak Mantegna, eksponuje też rany na ciele zadane podczas ukrzyżowania. Twarz zmarłego pozostaje w cieniu. Widoczne są na niej jednak wyraźne ślady cierpienia.

leżące na postumencie przykrytym lekko udrapowanym białym materiałem. Leżąca postać, mająca ludzkie wymiary, została ukazana z profilu z głową odchyloną lekko w stronę widza. Wzdłuż ciała jest wyciągnięta prawa ręka, lekko wystająca poza postument. Są na niej widoczne stygmaty: rany po gwoździach przytwierdzających dłonie do krzyża. Wychudła i wydęta klatka piersiowa również nosi ślady tortur. Zastygła w nieruchomości twarz jest pełna bólu. Malarz z anatomiczną precyzją prezentuje półotwarte oko z uciekającą tęczęwką oraz niedomknięte usta, w których widać rząd zębów. Udręczone ciało ulega procesowi wewnętrznego rozkładu. Twarz ma kolor zielonkawy. Na poczerniałych dłoniach i stopach wyraźnie rysują się plamy opadowe, wskazujące na postępującą nekrozę. Klaustrofobiczne wrażenie ostatecznego zamknięcia w grobie potęguje trzydziestocentymetrowa nisza, która stanowi ramę obrazu. Płótno symbolizuje śmierć pozbawioną wymiaru transcendentnego. Trudno się nie zgodzić z Dostojewskim (1992: 229–230), że „od tego obrazu niejeden może utracić wiarę”.

Motywny obrazu pojawia się dwa razy w *Idiocie*. Po raz pierwszy książkę Myszkin dostrzega jego bardzo udaną kopię w czasie wizyty w domu Rogożyna. Po raz drugi dzieło Holbeina jest przywołane w postaci dramatycznego opisu dokonanego w trzeciej części powieści przez Hipolita. Analizując obraz, pisarz operuje rozbudowanymi środkami stylistycznymi, takimi jak hiperboliczne epitety mające na celu podkreślenie dramaturgii opisu:

Na obrazie twarz ta jest okropnie pobita, spuchnięta, pokryta straszliwymi, nabrzmiałymi, skrwawionymi sińcami, oczy otwarte, źrenice skrzywione; wielkie, odsłonięte białka oczu świecą jakimś martwym szklanym odbłaskiem (Dostojewski 1992: 430).

Innym zabiegiem są cytaty biblijne: „Thalita kum”, „Łazarzu, wyjdź na zewnątrz” (Dostojewski 1992: 430). Dostojewski w zaprezentowanej ekfrazie nie ogranicza się jednak tylko do warstwy przedstawieniowej obrazu. Dzieło malarskie jest dla niego pretekstem do dywagacji natury filozoficznej. Zestawia miażdżącą siłę procesów biologicznych z siłą wiary. Zastanawia się, czy udręczone ciało Zbawiciela nie mogło wzbudzić wątplenia w Jego zmartwychwstanie wśród akolitów, którzy otaczali Go w chwili śmierci. Na koniec zadaje pytanie, czy sam Chrystus, mając świadomość obrazu, jaki będzie przedstawiać Jego ciało po śmierci, „wstąpiłby na krzyż i umarł, tak jak umarł” (Dostojewski 1992: 431).

Intermedialne zestawienie serigraficznej trawestacji płótna Leonarda da Vinci dokonanej przez Warhola z ekfrazą obrazu Holbeina autorstwa Dostojewskiego wydaje się uzasadnione. Choć grafik i pisarz operują innymi środkami wyrazu artystycznego, obaj podejmują konfrontację z tematem śmierci. W przypadku Warhola jest to jej antycypacja. Dostojewski przedstawia jej obraz widziany *post-factum* – to konfrontacja bardzo osobista, przeżywana

w głębokim kontekście religijnym. Obaj odwołują się do arcydzieł europejskiego malarstwa religijnego. Warhol dekomponuje obraz Leonarda da Vinci, wyodrębniając z niego interesujące go fragmenty i motywy. Następnie multiplikuje je i koloryzuje. Dodaje również elementy typowe dla otaczającej go ikonosfery, takie jak znaki firmowe, graficzne cytaty i kamuflaże. Dla Dostojewskiego opis malowidła Holbeina jest punktem wyjścia do dywagacji o charakterze filozoficznym. Choć obaj tworzą swoje dzieła w różnych momentach drogi twórczej i w odmiennych kontekstach polityczno-społecznych, czynią to jednak w odniesieniu do tematu o charakterze uniwersalnym, którego znajomość opiera się na osobistych, traumatycznych doświadczeniach życiowych.